

Bogumiła Śniegocka
Uniwersytet Jagielloński

Czy popbanalizm jest powtórzeniem pop-artu?

Kultura masowa stała się przedmiotem badań socjologicznych już w pierwszym dziesięcioleciu powojennym, kiedy to nabierała siły i rozpędu, fetyszyzując rozrywkę i reklamę, a także nowo powstałe wzorce spędzania wolnego czasu wykreowane przez telewizję i radio. Zrozumiały wydaje się fakt, że badania te zostały rozpoczęte na gruncie amerykańskim. Analizy kultury masowej dokonali między innymi Dwight MacDonald, Clement Greenberg, Robin Collingwood, Theodor W. Adorno, Maks Horkheimer¹. Elementy wizualne wielkomiejskiego świata niezwykle silnie oddziaływały na społeczeństwo, które było wręcz przytłoczone naporem środków masowego przekazu. Na tę sytuację w latach pięćdziesiątych zareagowały środowiska artystyczne. Jako pierwsi uczynili to artyści londyńscy. Pozornie wydaje się to zaskakujące, ponieważ kultura masowa rozwijała się głównie na gruncie amerykańskim. Należy jednak zwrócić uwagę na działania artystyczne podejmowane w tym czasie przez amerykańskich artystów, którzy początkowo zamykali oczy na otaczającą ich sytuację społeczną i świadomie się alienowali, a reszta świata uprawiała abstrakcyjny ekspresjonizm.

Zjawiska, które przyczyniły się do powstania kultury masowej, nieustannie się intensyfikowały i multiplikowały. Społeczeństwo atakowane było operami mydlanymi, milionowymi nakładami płyt z muzyką rozrywkową, rozkwitem komiksów, pism ilustrowanych, popytem na czysto dekoracyjne wyposażenie domów, modę i masową turystykę.

Pop-art jest sztuką, którą interpretować można dwutorowo. Z jednej bowiem strony stanowił wewnętrzną część kultury masowej, z drugiej natomiast należy go odczytywać jako zewnętrzny komentarz zastanej sytuacji. Do takiej jego interpretacji przyczynia się kryterium popularności. Odbiór działań artystycznych artystów związanych z pop-artem był ograniczony i właściwie nie przedostał się do przestrzeni publicznej, a rozwijał się w muzeach i prywatnych galeriach. Urszula

¹ Ze względu na ograniczenia dotyczące objętości niniejszego artykułu, nie jest możliwe przedstawienie poglądów wymienionych badaczy i filozofów, a jedynie ogólne zarysowanie problematyki dotyczącej kultury masowej. W celu bliższego zapoznania się ze wspomnianą tematyką por. N. Carroll, *Filozofia sztuki masowej*, tłum. M. Przyłipiak, Gdańsk 2011.

Czartoryska wskazuje tu na istotny problem. Podkreślając wykreowaną przez ówczesne media popularność Andy Warhola, jego styl życia i ubierania się, a także wprowadzenie elementów jego sztuki w obszar reklamy (przykładowo, niezwykle popularna puszka zupy Campbell), zauważa ona, że jest to raczej swoista karykatura artysty, na którą on sam przyzwolił, niż kult działań artystycznych, gdyż te niemal czczone były w prywatnych kolekcjach².

Pop-art jest nierozdzielnie związany z warunkami życia społecznego. Jego rola polega na wskazaniu ikonografii masowych środków przekazu, ale także, a może przede wszystkim, na wykazaniu, że ta ikonografia będzie coraz bardziej męcząca, wszechotaczająca i poddana standaryzacji. Pop-art, opierając się na takich wątkach treściowych, zmienił znaczenie powtarzalności kultury masowej, a tym samym zrewolucjonizował wiele dziedzin sztuki użytkowej. Objawia się to przede wszystkim wprowadzonym na masową skalę zdobieniem plastikowych toreb, okładek płyt CD czy książek linearnymi rysunkami sylwetek ludzkich w zupełnie nierealnej kolorystyce. Pop-art należał do ikonosfery państw najbardziej uprzedmiotowionych, który był połączony z „instynktem socjologicznym”³. Przykładami tak rozumianych działań artystycznych mogą być prace Jamesa Rosenquista, który to tematem swoich prac czyni zmonumentalizowane, pocięte sprzęty gospodarstwa domowego czy ogromne twarze o schematycznym, bezosobowym makiżu. Wskazuje tym samym na proces homogenizacji wyobrażeń reklamowych i informacyjnych, pouczających i propagandowych⁴. Dzięki tego rodzaju działaniom zniesiona została granica między techniką malarską a znakowością żurnali i magazynów. Te same zjawiska zachodzą równocześnie w przestrzeni artystycznej, jak i codziennej, utylitarnej. Ernest van der Haag w pracy *Szczęścia i nieszczęścia nie możemy mierzyć* wskazuje, że środki masowego przekazu banalizują sztukę i przekształcają ją na potrzeby odbiorcy⁵. Badacz dostrzega w tej zorganizowanej, zmasowanej, rytualnej rozrywce zagrożenie indywidualizmu jednostki ludzkiej. Ta tragiczna interpretacja współczesności, w której żył, stała się również tematem prac Edwarda Kienholtza czy Andy Warhola. Dokładnie odzwierciedla to zdanie wypowiedziane przez tego ostatniego: „Myślę, że kiedyś wszyscy ludzie będą mogli mówić, co myślą. Okaże się wtedy, że wszyscy myślą tak samo”⁶.

Oprócz Rosenquista również Claus Oldenburg tworzył swoje prace, opierając się na wyobrażeniu środków spożywczych i sprzętów domowych. Warto przywołać tu myśl Theodora W. Adorno i Marka Horkheimera dotyczącą urzeczowienia systemów porozumiewania się ludzi, a także fetyszyzacji towarów i zmiany postrzegania otaczającego świata, przede wszystkim jako przestrzeni reklamowej⁷.

² U. Czartoryska, *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, Warszawa 1976, s. 117.

³ Tamże.

⁴ D. MacDonald, *Teoria kultury masowej*, [w:] *Kultura masowa*, tłum. Cz. Miłosz, Kraków 2002.

⁵ E. van der Haag, *Szczęścia i nieszczęścia nie możemy mierzyć*, [w:] *Kultura masowa*, tłum. Cz. Miłosz, Kraków 2002.

⁶ E. Lucie-Smith, *Pop and the Mass Audiences*, [w:] *Studio International*, Wrzesień 1966.

⁷ T. Adorno, M. Horkheimer, *Dialektyk der Aufklärung*, [w:] *Popart*, Wiedeń 1964.

Cały świat jest interpretowany z perspektywy przemysłu reklamowego, który wprowadza jednolitość wszystkich kategorii do podejmowanych działań i porządkuje go według z góry określonych i narzuconych wzorców.

Pop-art opiera się na przetwarzaniu obrazów codzienności i służy poznaniu funkcjonowania masowych wyobrażeń. W podobny sposób funkcjonuje na polskim gruncie popbanalizm. Przykładowo, działania artystyczne Sasnała wywodzą się z kultury nadmiaru, którą się zainteresował, gdy jeszcze nikt w Polsce nie widział w niej interesującego, pod względem malarskim, potencjału. Sasnał wydobywa z otaczającego go nadmiaru reklam, wizerunków i obrazów interesujące go fragmenty i upraszcza je do niemal abstrakcyjnych kształtów. Jego kompozycje są skrajnie syntetyczne, a równocześnie stanowią mimetyczne przedstawienie atmosfery stagnacji i rozpadu⁸. Interpretować je można jako portret łapczywej i chciwej współczesnej cywilizacji, która tylko pozornie jest trwała i niezmienna. Obrazy Sasnała układają się w swoisty kulturowy słownik fascynacji i doświadczeń początku XXI wieku. Obrazy Sasnała z okresu istnienia Grupy Ładnie to wyabstrahowane detale rzeczywistości, kadry z telewizora, fragmenty reklam, pocztówek, ilustracje z encyklopedii. Podjęta przez artystę próba analizy świata rozbitego na czynniki pierwsze przyczyniła się do odkrywania przez niego nowych możliwości rozumienia świata. Wpływ na taki sposób postrzegania obrazów ma fakt, że wzbudzają one ogromną nieufność. Sasnał poszukuje w nich niejasności i wątpliwości wobec oczywistego banału, kreowanego przez konsumpcjonizm współczesnej cywilizacji. Sasnał wykorzystuje więc tematy nie tylko jednoznacznie wizualnie odwołujące się do rzeczywistości, ale i takie, które same w sobie generują pewną tajemnicę i niepewność ich zrozumienia: rozbłysk bomby atomowej, ślady potu na koszulce czy widok przez kaptur z wnętrza ocieplanej misiem kurtki.

Malarstwo Sasnała należy rozumieć jako metaforę Europy Środkowo-Wschodniej. Wniosek taki można wysunąć, analizując formę i treść obrazów. Banasiak nazywa dzieła Sasnała malarską słowiańszczyzną, w której portret lokalnej specyfiki został przedstawiony w uniwersalny sposób⁹. Co więcej, jego obrazy to nie tylko kolorystyczne odbicie jesiennej polskiej słoty, ale i także naładowane niezwykle silnym potencjałem emocjonalnym prace, które powstały w konsekwencji nieustannego analizowania trudnej, powojennej historii Polski. Obrazy Sasnała, mimo stosunkowo ciężkiej tematyki, są bardzo metaforyczne, pozbawione moralizatorskiej anegdoty, dzięki czemu wydają się lekkie i przyjemne dla oka. Dopiero ich głębsza analiza uzmysławia stopień ich społecznego, politycznego i historycznego zaangażowania.

Krytycy poświęcający swoje eseje pop-artowi zastanawiali się, czy artyści tego kręgu chwalą cywilizację konsumpcyjną, czy raczej ją oskarżają. Wydaje się jednak, że artyści jednocześnie realizowali te dwie różnorodne kategorie. Andy Warhol w swoich pracach posługiwał się opakowaniami środków spożywczych,

⁸ K. Banasiak, *Sto utraconych kawałków*, [w:] *Sasnał*, Warszawa 2008, s. 32.

⁹ Tamże.

motywami śmierci i seksu. Uwypuklał on więc elementy stanowiące obiekt największego pożądania i zainteresowania społeczeństwa, którego uwaga była skupiona na takich, a nie innych czynnikach, gdyż zainteresowania większości kreowane były przez media.

Postać Warhola była mitologizowana. Traktowano go jak współczesnego proroka, który miał być obdarzony kultem zarówno w Ameryce, jak i w Europie. Stary Kontynent nie przyjmuje jednak jego postaci bezkrytycznie. Kultura kształtuje się tu w oparciu o ucieczkę przed depersonalizacją czy przemianą relacji międzyludzkich w zdawkowe sygnały i znaki. Czartoryska uważa, że kluczem do zrozumienia sztuki Warhola jest kamuflaż¹⁰. Na obrazach przedstawiał dramatyczne sceny z niezwykle dużą dozą obiektywizmu, powielał zupełnie nierealistyczne pod względem kolorystycznym twarze sławnych osób, swoim filmom celowo nadawał charakter nieumiejętnie zmontowanych, co miało nadać im bardziej artystyczny wyraz. Tym, co stanowi wizytówkę Warhola, jest powtórzenie – obraz puszki zupy Campbell nieznacznie tylko zmieniony względem oryginału, kopia arkusza papieru zadrukowanego banknotami, obrazek *Do It Yourself*, pejzaż z płaszczyznami do pokolorowania czy sterta pudeł po płatkach mydlanych Brillo. Wprowadzenie elementów wykorzystywanych w życiu codziennym do świata sztuki, swoiste przejście *profanum* do *sacrum*, przyczyniło się do ostatecznego utożsamienia się dzieła z obranym przedmiotem i zupełną bezosobowość uzyskanego rezultatu. Jest to indyferentyzm estetyczny, który według określenia Duchampa został wzmożony o poczucie nietrwałości obiektu¹¹. Podobnie, choć nieco inaczej, problem ten podejmuje Rafał Bujnowski. Artysta, mówiąc, czym sztuka nie jest, udowadnia, że nie jest ona przedmiotem, który przedstawia. Tworząc obiekty-obrazy w skali 1:1, komponuje bezużyteczne telewizory, okna, kasety VHS, deski czy cegły i zaciera granicę między rzeczywistością a sztuką. Kwestionuje on możliwość rozróżnienia ich od siebie, z czego jasno wynika, iż świat to sztuka, jeżeli tak zechce artysta.

U Warhola dominującym elementem jest system powtórzeń jednakowego motywu, który dzięki mocy sprawczej artysty staje się obiektem obsesyjnej tau-tologii, ironicznego fetyszyzmu czy po prostu desakralizacją. Tego rodzaju procesom zostają poddane wizerunki słynnych postaci, chociażby takich jak Jacqueline Kennedy czy Marilyn Monroe. Tym samym jednoznacznie odnosi się do cywilizacji masowej produkcji i reprodukcji. Obrazy Warhola pozbawione są obramowania i kompozycyjnego zakończenia, czym jednoznacznie przywołują skojarzenia z drukarnią, pośpiechem i ekonomią nielimitowanych nakładów. Wizerunki sławnych osób, które poprzez powtórzenie zmonopolizował Warhol, nabierają tragicznego wymiaru, jeżeli uwzględnimy czas ich powstania, najczęściej odpowiadający dramatycznym wydarzeniom w ich życiu, dzięki czemu wyraźnie uwypuklona zostaje przemijalność i ulotność ludzkiego bytu. Na płótnach Warhola twarze kobiet są uwiecznione na dwóch mentalnych płaszczyznach.

¹⁰ U. Czartoryska, dz.cyt., s. 163.

¹¹ Tamże.

Z jednej strony jest to ulotne oblicze, które pojawia się i znika na ekranach telewizorów, z drugiej natomiast, na płótnie zostało ono zatrzymane, mimo tego że jego przeznaczeniem była ulotność i przemijanie. Również Bujnowski nie pozostaje obojętny na możliwości powtórzeń tych samych, choć różnych motywów, dlatego też wprowadza system oznaczeń obrazów „jeden z pięćdziesięciu”. Wymagana od sztuki unikatowość i niepowtarzalność sprawia, że wprowadzenie takiego zabiegu artystycznego deprecjonuje powtórzenie w sztuce jako czynnik umniejszający jej rangę. Artysta w swoich pracach wielokrotnie sięga po zdjęcia sławnych osób. Istotne jest jednak to, że nie są to, jak u Warhola, napiętnowane tragedią postacie, a raczej osoby, które często przez ich nadmierne wykorzystanie w mediach tracą swój pierwotny autorytet. Tak stało się w interpretacji artysty z papieżem Janem Pawłem II. Artysta nie zawahał się stworzyć takiej pracy, jak „Jak namalować papieża”, będącej swoistym przewodnikiem dla początkujących adeptów sztuki, w której Bujnowski uczy krok po kroku, jak namalować Karola Woźniaka. Obraz, mimo swojego ironicznego charakteru, ma wyraźnie społeczną wymowę i świadczy o głębokiej analizie ludzkich emocji i pragnień przez artystę.

Nieco inaczej można postrzegać prace Warhola, na których przedstawił on Elvisa Presleya mierzącego w widza z rewolweru. Mnogość tego przedstawienia ma charakter halucynacyjny. W realnym świecie człowiek niezmiennie mierzy się z tymi samymi lękami, jest nękany strachem spowodowanym identycznymi sytuacjami, a także oczekuje spełniania się ciągle tych samych, choć również materialnych, marzeń. Repetycje pojawiające się w sztuce Warhola obrazują stereotypowość życia amerykańskiego miasta, a także wykazują mroczną stronę osobowości człowieka, który mimo ciągłej pogoni za nowością nieustannie ulega pokusie powrotów do raz już przeżytych koszmarów lub nudy. Podobnie malarstwo Wilhelma Sasnala ukształtowało się z napięcia między konkretnymi działaniami podejmowanymi w rzeczywistości a iluzją istnienia, dla której przestrzenią funkcjonowania są płótna artysty. Dla Sasnala widzenie jest aktywnym fundamentem rzeczywistości, co sprawia, że jego doświadczenie nie jest tożsame z postrzeganiem. Wpływ na taką sytuację ma mediatyzacja świata i swoiste podglądanie go przez środki masowego przekazu, które zastępuje aktywne w nim uczestnictwo.

Dużą rolę w sztuce Warhola odgrywa fotografia, będąca tym rodzajem twórczości, który w wyraźny sposób odróżnia go od innych przedstawicieli pop-artu. Fotografia była traktowana przez artystę jako taśma rejestrująca ludzkie życie. U artysty wybór tematów nastawiony jest przede wszystkim na depersonifikację jej wykonawców i nadawców, a także bezprzedmiotowość, a wręcz bezosobowość fotografowanych i fotografujących. Jest ona również niezwykle istotnym środkiem wypowiedzi artystycznej, którego używa Wilhelm Sasnal. Zdjęcia są przez niego wykorzystywane jako pierwowzory wykonywanych później prac. Bardzo często dokonuje on transpozycji fotografowanych elementów rzeczywistości na płótno, uzyskując w ten sposób zupełnie nowe treści. Związane jest to z uproszczeniem podejmowanego tematu i ograniczaniem przedstawień do zaledwie kilku kresek, jak na przykład w cyklu obrazów inspirowanych zdjęciami Metindesa.

Warhol okaleczył sztukę, pozbawiając ją manualnego piętna osobowości, odebrał jej subiektywną artykulację rzeczywistości i uczynił ją narzędziem dosadnego rejestrowania faktów¹². Mimo tego jego postawa nadal jest zaliczana do voyerystycznych, w której zachowana jest indywidualna ekspresja artystyczna. Voyeuryzm u Warhola pozbawiony jest jednak dogłębnej analizy psychologicznej przedstawianych postaci i ogranicza się do ich jedynie powierzchownego zapisu, o charakterze wyrwanego z kontekstu fragmentu. Podobnie można oceniać prace artystów związanych z popbanalizmem. Zarówno bowiem prace Sasnała, Maciejowskiego czy Bujnowskiego są niewątpliwie realizacją postulatów propagowanego przez Warhola. Podglądanie, podpatrywanie i transponowanie owych dostrzeżonych rzeczywistości w indywidualny, ściśle spersonalizowany sposób jest nadrzędnym tematem pojawiającym się w ich twórczości. Generalizując, można uznać, że popbanalizm opiera się na kulturze masowej, rozumianej przede wszystkim jako wykorzystanie produktów reklamowych w codziennym życiu i analizie roli, jaką one w nim odgrywają. Taki sposób interpretowania sztuki polskiej około roku 2000 przyczynia się do wykazania wyraźnych zbieżności między działaniami Warhola a artystami współczesnymi.

Andy Warhol był ekspertem marketingu doznaniowego, sam stając się marką podobną do zupy Campbell czy Coca Coli¹³. Masowa reprodukcja stała się głównym środkiem jego wypowiedzi artystycznej, jednoznacznie odwołującym się do masowej produkcji współczesnego marketingu. W wypadku działań Warhola odrzucony został tradycyjny marketing opierający się na korzyściach materialnych, ale zwrócono uwagę artysty, a w konsekwencji również odbiorcy na funkcjonalność i elegancję przedmiotów, których celem było tworzenie doznań sztuki¹⁴. O ogromnej roli, jaką odegrała zmiana definiowania sztuki i działań artystycznych w ogóle, świadczy fakt, że po śmierci artysty przedmioty stanowiące wyposażenie jego domu były prezentowane na wystawach i traktowane jako równie wartościowe eksponaty, jak spreparowane przez niego artefakty. Przedmioty codziennego użytku należące do Warhola stały się strategicznymi modułami doznaniowymi – czuciem, uczuciem, myśleniem, działaniem i relacją. Donald Kuspit interpretuje to jako kojarzenie nudnych przedmiotów z modną sztuką, do przemiany której dochodzi, jeżeli ich właścicielem i/lub twórcą był postartysta¹⁵. Posiadanie przedmiotów należących do Warhola jest próbą utożsamienia się z nim i znalezienia się w najbliższym kręgu jego oddziaływania. Posiadanie takiego przedmiotu ma dawać prawo i moc do myślenia, działania i mówienia tak, jak czynił to Warhol. Celem oglądu prac Warhola wydaje się więc nie tylko kontemplacja jego prac, ale poszukiwanie mocy i tożsamości artysty.

¹² U. Czartoryska, dz.cyt., s. 165.

¹³ D. Kuspit, *Koniec sztuki*, Gdańsk 2006, s. 77.

¹⁴ B. Schmidt, *Experimental Marketing*, Nowy Jork 1999, s. XIII.

¹⁵ D. Kuspit, dz.cyt.

Równocześnie należy podkreślić, że postartysta jest samooszukującą się jednostką o rozdwojonej jaźni. Ambicje artystyczne są nieograniczone i niepohamowane, nawet jeżeli jest to związane z marnowaniem sztuki, która może być konsekwencją powiązania obiektu z nadrzędnym sensem i znaczeniem. U Warhola objawia się to sprzedaniem samego siebie jako „doświadczenia Warhola”, substytutu samego artysty¹⁶. Dzięki temu fragment codzienności artysty, przedmioty do niego należące spełniają określone potrzeby materialne, ale przede wszystkim emocjonalne i psychologiczne. Są one spełnionym, choć oczywiście fałszywym, odkrywaniem swojej tożsamości kulturowej i indywidualnej osobowości. Ta dwójakość sprawia, że artysta uczestniczy w manipulacjach na rynku sztuki, całkowicie przeddefiniując kategorię obiektu artystycznego, ale również nie pozostaje obojętny na filozoficzne reinterpretacje sztuki. Najważniejszym jednak kryterium jest publiczna osobowość artysty, która sama w sobie jest mocą konstytuującą i nazywającą sztukę. O tego rodzaju przekształceniach można mówić również w odniesieniu do sztuki powstającej w Polsce, a przede wszystkim o tak zwanym fenomenie „Młodej Sztuki z Polski”. Stała się ona rozpoznawalną światową marką, która aktywnie funkcjonuje i współtworzy współczesny, światowy rynek sztuki. Powodem było to, że tematyka prac dotyczy przede wszystkim „małego realizmu”, który staje się punktem wyjścia do daleko posuniętych interpretacji o charakterze filozoficznym. Pozorna lokalność sztuki polskiej powstałej około roku 2000 jest tak naprawdę odpowiedzią na potrzeby globalnego świata i odzwierciedleniem jego globalnej kondycji. Wielokrotnie niemal abstrakcyjne przedstawienia, które oscylują wokół problematyki współczesnego świata, są równocześnie niezwykle mocno osadzone w indywidualnej percepcji danego artefaktu, poprzez co umożliwiają kreowanie nowych wizerunków i dyskursów kulturowych.

Sztuka od czasów pop-artu jest sztuką opierającą się na tym, co banalne i codzienne. Nie jest ona jednak ani kiczem, ani sztuką piękną, nie stoi ona w opozycji do jakiegokolwiek z tych kategorii, a raczej balansuje na ich granicy czy wypełnia niezdefiniowaną przestrzeń między nimi. Równocześnie krytykuje codzienne życie i gloryfikuje je, zaciera granice między oczywistą codziennością a wyobraźnią twórczą. Wierne, często mechaniczne odtworzenie rzeczywistości jest interpretowane jako triumf fantazji artysty, ponieważ jest odkryciem twórczej mocy reprodukcji. Zmienia się tylko skala i kontekst, w którym występuje dany obiekt – przekształcenie utylitarnych funkcji przedmiotów do obiektów o charakterze wystawienniczym. Zdezaktualizowana zostaje kategoria subtelności, odbiorca sztuki dostaje tylko i wyłącznie to, co widzi. Jest to ponowne wynalezienie tematu, jako obrazu, który znieczula widza na jego oddziaływanie i nie buduje z nim silnych relacji, a tym samym staje się, na poziomie intelektualnym, kolejnym elementem masowo reprodukowanych obrazów¹⁷. Odwoływanie się do kultury masowej i mechanicznej reprodukcji sprawia, że początkowo wywrotowy charakter

¹⁶ Tamże, s. 78.

¹⁷ Tamże, s. 94.

tych dzieł zamienia się w podporządkowanie temu, przeciwko czemu występował. Pop-art stał się elementem show-biznesu. Stało się tak prawdopodobnie dlatego, że wykorzystywał konsumpcyjne metody promowania swojej antykonsumpcyjnej sztuki.

Obrazy Sasnala, które powstają w oparciu o „modele z rzeczywistości”, są przywiązane do wszystkich czynników kształtujących to, co współczesne. Tym samym tworzą się skupiska połączonych z sobą, choć różnorodnych, tożsamości, które funkcjonują jako krytyczny obraz świata, przekształconego w banał. Towarzyszy temu subiektywny komentarz, co sprawia, że obraz rzeczy samej w sobie nabiera nowego charakteru i oddala oglądającego od bezpośredniego wyrazu obrazowanego przedmiotu. Obiekt nabiera nowego znaczenia, które może być rozszyfrowane tylko w na podstawie dyskursów artystycznych i uwzględnienia warunków współczesnego świata. Obrazy Sasnala są zróżnicowane, tak samo jak świat, do którego się one odnoszą. Tematyka, wokół której oscylują prace artysty, jest niezwykle rozbudowana – od domowej lodówki do zagrożenia atomowego. Są one głębokim komentarzem współczesnego świata, który jest wynikiem rozważań o fizycznych i psychicznych współzależnościach sztuki z rzeczywistością.

Twórczość Marcina Maciejowskiego należy interpretować jako ironiczną alegorię rzeczywistości. Jego obrazy opierają się na błahych wydarzeniach, zdjęciach z kolorowych magazynów czy ilustracjach z Internetu. Maciejowski tworzy z nich swoisty kolaż, który dzięki swojej syntetycznej formie i braku nadmiernie skomplikowanych kompozycji staje się jasnym i czytelnym komentarzem świata, w którym partycypuje artysta. Jego prace bardzo często można interpretować jako symulakry dobrobytu widzianego z perspektywy postkomunistycznego konsumenta¹⁸. U Maciejowskiego alegoria jest narzędziem umożliwiającym opisanie zdecentralizowanego świata, w którym to proste i banalne wydarzenia są nośnikami globalnych problemów i zjawisk. Maciejowski tworzy na swoich obrazach małe rzeczywistości, które dzięki komiksowym podpisom są niezwykle dosadnym komentarzem współczesnych realiów. Bohaterowie jego obrazów walczą o sprawiedliwość, zmagają się z fatum, ćwiczą na siłowni swoje bicepsy czy opiekują się zwierzętami. Postacie u Maciejowskiego są jak namalowane z filmowych klatek, a każda z nich niesie różne, głęboko uzasadnione treści, które wizualne pozostają niedopowiedziane. Prace Maciejowskiego, zupełnie nowatorskie na polskiej scenie artystycznej, budzą pewne skojarzenia z działaniami artystycznym Roya Lichtensteina. Ten amerykański artysta kreował swoje płótna na kształt komiksów. Malowane małymi punktami, z dymkami, w których zamieszczone były słowa bohaterów jego obrazów, były komentarzem współczesnej mu kultury i świata, w którym funkcjonował, żył i tworzył. Pod względem formalnym działania podejmowane przez tych dwóch artystów są różne, treściowo jednak niezwykle zbliżone.

¹⁸ A. Szczerski, *Marcin Maciejowski*, [w:] *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*, Warszawa 2007, s. 98.

Pop-art jest zwrotem w kierunku symulacji, która osłabia związek z powtarzanym oryginałem. Nie jest ona jednak świadoma ani tematyzowana. Gilles Deleuze odróżniał kopię od symulacji, zauważając, że istotą tej pierwszej jest czyste podobieństwo, a drugiej jego kwestionowanie¹⁹. Sztuka Warhola jest odczytywana w kontekście symulaków. Roland Barthes uważał, że pop-art chce pozbawić sztukę jej symbolicznych znaczeń, aby obrazy z nich wyzwolone stanowiły czystą, symulakralną przestrzeń. Ma to doprowadzić do wyzwolenia artysty, który sam stanowi powierzchnię tworzonej przez siebie sztuki²⁰. Proces reprezentacji zostaje więc zaburzony. Baudrillard dopatruje się tu jednak nie tyle zburzenia pewnych relacji, ile raczej zjednoczenia sztuki w ekonomię znaku-towaru²¹. U Sasnała jest to próba stworzenia obrazu odpowiadającego zarówno pod względem formalnym, stylistycznym, jak i tematycznym czystemu doświadczeniu. Tym samym tematem jego obrazów nie są przedmioty, ale ich obrazy lub też stosunek do nich. Dzięki tego rodzaju zabiegom artystycznym autor wskazuje odbiorcy pozamalarską przestrzeń znaczeniową, którą można eksplorować poprzez wizualną percepcję malarstwa²². Obrazy Sasnała tworzone wokół doświadczenia są więc tylko pozornie zewnętrznie przyjemne w odbiorze. Artysta tworzy przestrzeń, równocześnie odnoszącą się do rzeczywistości, z której się wywodzi, z drugiej natomiast problematyzuje ją za pomocą materialności samego obrazu. Mościcki, analizując to zjawisko, zauważa, że malarskość ma u Sasnała podwójną funkcję – pośredniczy w budowaniu przedstawienia i zatrzymuje uwagę na sobie, grubej warstwie koloru i silnych pociągnięciach pędzla. Przykładem tego rodzaju działań jest obraz *Las*, w którym brak mimetycznego przedstawienia tytułowego jest zastąpione abstrakcyjnymi pociągnięciami pędzla, a ich materialna intensywność przeważa nad wykończeniem. Opowieść o byłych więźniach obozów koncentracyjnych odwiedzających miejsca swojego pobytu w czasie wojny jest tu zupełnie niema.

Pop-art Warhola ma referencyjny charakter związany z modą, splendorem czy kulturą gejowską. Za fasadą tej tylko pozornie pełnej blichtru tematyki ukryta jest niedoskonałość ludzkiej egzystencji i świat pełen cierpienia. Warhol poszukuje wyeksponowanych w lekturze popularnej ludzkich tragedii (Jacqueline Kennedy, Marilyn Monroe), które zostają przez niego przekształcone w wycinkowe obrazy rzeczywistości. W ten sposób objawia się przedmiot referencyjny dla/i w Warholu²³. Równocześnie jest to dokonana przez artystę krytyka, która przy wykorzystaniu znaku-towaru kontrastuje z sobą bogactwo i konsumpcyjny styl życia z ludzką śmiertelnością. Artysta okazuje się zaangażowany zarówno społecznie, jak i politycznie. Warhol nie obawiał się takich tematów, jak kara śmierci (krzesło elek-

¹⁹ G. Deleuze, *Logika sensu*, tłum. G. Wilczyński, Warszawa 2011.

²⁰ R. Barthes, *That Old Thing, Art*, Cambridge 1989, s. 25–26.

²¹ J. Baudrillard, *Społeczeństwo konsumpcyjne, jego mity i struktury*, tłum. S. Królak, Warszawa 2006.

²² P. Mościcki, *Gra w malarstwo. O obrazach Wilhelma Sasnała*, [w:] *Sasnał*, s. 113.

²³ H. Foster, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku wieku XX*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2010, s. 156.

tryczne) czy walka Murzynów o prawa obywatelskie. Taki sposób odczytywania działań artystycznych można postrzegać jako maskę, analogiczną do pozowanej obojętności i powierzchowności jego prac. Sam artysta wielokrotnie mówiąc o sobie, wskazywał na swoje obrazy, które miały być opowieścią o jego życiu i obliczu. Jeżeli słowa te rozumieć dosłownie, Warhol miał wiele twarzy uzależnionych od problematyki, którą się zajmował, a także kreacji artystycznej, którą chciał stworzyć. Każdorazowo jednak w pracach tych można dostrzec wspólny pierwiastek. Raz jeszcze widać tu wyraźne podobieństwo w działaniach podejmowanych przez Wilhelma Sasnała, który tematem swoich prac uczynił „zjawiska wizualne”, takie jak: katastrofy, wypadki samochodowe, samoloty startujące w płomieniach, eksplozje atomowe. Jego prace przepełnione są atmosferą spokoju, bez względu na tragizm ich tematyki. Jedynie dobór kolorystyczny, a także intelektualna percepcja prac pozwalają zrozumieć ich treść i jakość. Tu właśnie ukryta jest doskonałość i perfekcyjność podejmowanych przez niego działań. Sasnał wielokrotnie podejmując trudne historycznie i społecznie wątki, obrazuje je w taki sposób, że stają się one tylko pozornie wizualną kreacją, która przy lepszym poznaniu nabiera wielopłaszczyznowego charakteru i wymiaru. Prace Warhola i Sasnała są równocześnie symulakralne i referencyjne, odwołujące się do emocji i ich pozbawione, krytyczne i obojętne. Hal Foster takie rozbieżności występujące w twórczości artystycznej określa mianem realizmu traumatycznego²⁴.

Wyraźnie krystalizujące się podobieństwa pomiędzy sztuką amerykańską lat sześćdziesiątych a działalnością współczesnych polskich artystów wydają się niepodważalne. Zainteresowanie otaczającym światem, jego multiplikowanie i przetwarzanie, a także fascynacja popkulturą jako elementem współtworzącym rzeczywistość, są niezaprzeczalnymi związkami między tymi nurtami. Inne jest tło ich powstania, sposób rozwoju, a środki wypowiedzi artystycznej są do siebie jedynie zbliżone. Mimo to występuje między nimi zbieżność. Popbanalizm można interpretować jako powtórzenie pop-artu. Nie jest to jednak powtórzenie o czysto morfologicznym charakterze. Należałoby tu raczej mówić o powtórzeniu transformacyjnym czy paradygmatycznym. Są to kategorie, które wywodzą się z aparatury pojęciowej Gilles’a Deleuze’a. Wyraźnie widoczne podobieństwo wizualne i znaczeniowe nie jest dublowaniem już raz powstałych zdarzeń, a jedynie nawiązaniem do nich w zupełnie nowym kontekście. Analiza takich zjawisk we współczesnej sztuce polskiej wydaje się pełniejsza dzięki dyskursowi historycznemu i podobieństwu zjawisk, jakie zapoczątkował pop-art. Popbanalizm jest powtórzeniem pop-artu, ale dzięki różnicy zarysowanej poprzez czas, geografię i kontekst społeczny stał się zupełnie nową jakością.

²⁴ Tamże, s. 157.